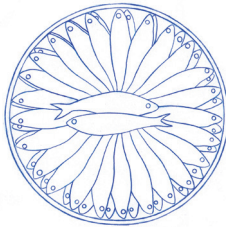


MARIA-MERCÈ MARÇAL

DIRÉ TU CUERPO

Traducido del catalán por Noelia Díaz Vicedo



BARCELONA | 2020

TABLA

PRÓLOGO. La tierra del cuerpo, el cuerpo en la tierra <i>por Noelia Díaz Vicedo y Sara Torres</i>	5
<i>Sobre esta edición</i>	27
TIERRA DE NUNCA	29
RAZÓN DEL CUERPO	65
TERRA DE MAI (1982)	115
RAÓ DEL COS (2000)	151

CONTEXTOS

<i>Nota previa</i>	203
SEXTINA A MARIA-MERCÈ MARÇAL <i>Joan Brossa</i>	205
AUSENCIA DE LA COPIA MECANOGRAFIADA <i>Mai C. Álvarez</i>	209
SEXTINA XV-I, «INÉDITA» <i>Maria-Mercè Marçal</i>	214
«LA FESTA DE LA SAL» <i>Maria-Mercè Marçal</i>	219
POEMAS DE LÍRICA AMOROSA ACTUAL <i>Josep Faulí</i>	223
CREMALLERA DE CARNE <i>Eva Piquer</i>	226
ANNA MONTERO ENTREVISTA A MARIA-MERCÈ MARÇAL	229

ULTRAMARINOS EDITORIAL

Primera edición | octubre de 2020

- © 1982, 2000, herederas de Maria-Mercè Marçal, por las obras
- © los autores de los demás textos, o sus herederos
- © 2020, Noelia Díaz Vicedo, por la traducción
- © 2020, Noelia Díaz Vicedo y Sara Torres, por el prólogo
- © 2020, Biblioteca de Catalunya.Barcelona, por las imágenes

© 2020, Ultramarinos Editorial, S. C. P., por la edición
Calle Gran de Sant Andreu, 57 -08030 Barcelona
www.ultramarinoseditorial.com

Dirección editorial | Unai Velasco y Andrés Catalán
Asesor editorial | Sergio Gaspar

Concepción gráfica | Estefanía Urrutia
www.estefaniaurrutia.com

Diseño de maqueta y asistencia tipográfica | Sergi Gòdia
www.godiastudios.wordpress.com

Impresión y encuadernación | Estugraf, S. L.
Impreso en España

Depósito legal | B 17675 -2020
ISBN | 978-84-122602-0-5

La traducción de esta obra
ha contado con una ayuda del Institut Ramon Llull.

LLLL institut
ramon llull

ULTRAMARINOS, I I

Dirección editorial: Unai Velasco y Andrés Catalán

«Una vez que los marinos aprendieron a abandonar las costas y a navegar intrépidamente en alta mar, conscientes de que no se aproximaban a un mar tenebroso sino a una tierra muy parecida a la que habían dejado atrás, el océano se convirtió en un medio para unir los continentes más bien que para separarlos.»

CLIVE DAY, *Historia del comercio*

PRÓLOGO

LA TIERRA DEL CUERPO,
EL CUERPO EN LA TIERRA

«Soy alguien —una mujer— que escribe», apuntaba Maria-Mercè Marçal en el año 1995, cuando le preguntaron quién era y por qué escribía. No solamente eso, la autora prosigue: «la poesía ha sido mi esqueleto interno, mi forma de decirme a mí misma, de ordenar provisionalmente con la palabra el caos que el imprevisto desencadena... Como el espejo donde se reconoce, unificada y dotada de sentido, por un instante, la vivencia fragmentaria y sin forma. También, quizá, como una segunda memoria» (*Sota el signe del drac*, p. 21).

Maria Mercè Marçal i Serra (1952-1998) es una de las figuras centrales de la poesía catalana contemporánea. Si bien nació accidentalmente en la ciudad de Barcelona, la primera década de su vida la pasó en el pueblo de Ivars d'Urgell, en la provincia de Lleida. En 1969 comenzó sus estudios de lenguas clásicas en la Universitat de Barcelona, lugar donde estableció los primeros contactos con quienes fueron sus compañeros de generación, y en especial con el poeta Ramon Pinyol i Balasch, quien fue su pareja durante un tiempo. Fue en ese ambiente donde Marçal empezó a conocer a los «poetes majors» de la poesía catalana y empezó a definir algunas de sus filiaciones poéticas más decisivas, como el caso primerizo de Carles Riba o, sin ir más lejos, el rigor métrico grecolatino, que ensayó en sus traducciones. Es indispensable tener en cuenta el momento histórico que por entonces estaba viviendo no solamente el país, sino en particular esa universidad catalana por donde se movía la autora, una institución animada por la disidencia de algunos profesores y la tímida presen-

cia del catalán en esos años de tardofranquismo, a pesar de que desde principios de los sesenta la cultura catalana puso las bases de su recuperación con el inicio del movimiento artístico de la Nova Cançó (1959), la creación de Òmnium Cultural para la promoción de la lengua y la cultura catalanas (1961) o, muy al caso para este recuento, la aparición de Edicions 62 (1962). Si, para la autora, los primeros años setenta fueron un tiempo de compañerismo poético, la segunda mitad de la década estuvo especialmente señalada por su triple militancia de izquierdas, feminista y nacionalista, como deja bien clara la «Divisa» de su primer libro en 1977:

A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona,
de classe baixa i nació oprimida.

I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel.¹

La obra principal de Maria-Mercè Marçal consta de ocho poemarios, siete de ellos reunidos en el volumen *Llengua abolida* (1973-1988) (Poesia 314, 1989) y el último, *Raó del cos*, publicado en el año 2000 por la editorial Empúries, dos años después de su muerte tras desarrollar un cáncer. Su única novela, sobre la poeta de origen inglés Renée Vivien, titulada *La passió segons Renée Vivien* (Columna, 1994), ganó los premios más prestigiosos de la crítica catalana. Sus textos de tipo ensayístico, agrupados en *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997* (Proa, 2004), editado por Mercè Ibarz, reflejan la agudeza intelectual, conceptual y crítica que subyacía bajo la fuerza de sus creaciones.

¹ Al azar le agradezco tres dones: haber nacido mujer, / de clase baja y nación oprimida. // Y el turbio azul de ser tres veces rebelde.

Su labor literaria abarcó también la traducción, no en vano esta actividad estuvo íntimamente ligada a la escritura desde su entrada a la universidad: tradujo al catalán la prosa de las francesas Leonor Fini, Marguerite Yourcenar y Colette, y junto a Monika Zgustova la poesía de las rusas Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva. A mediados de los ochenta editó una antología poética de Clementina Arderiu, una figura de referencia para ella en todos los sentidos.²

La labor editorial con la poesía de Arderiu en el volumen *Contraclaror*, sin embargo, no es más que un fragmento de un capítulo mayor; Marçal participó en la creación de uno de los proyectos editoriales más importantes de la poesía catalana de los años setenta y ochenta, Edicions del Mall (1973), a pesar de que su participación activa se limitó a la primera década. Además de Marçal, el núcleo del proyecto estuvo formado por los jóvenes Ramon Pinyol y Xavier Bru de Sala (ambos con vínculos laborales directos y de parentesco con el mundo editorial) y por Gemma d'Armengol, compañera de clase de Marçal. Es importante señalar que la iniciativa del Mall significó para la poesía catalana de la Democracia lo mismo que, en lengua castellana, han significado los proyectos de Visor (1968), Hiperión (1975) y Pre-textos (1976). Los cuatro tienen en común el alcance moderno e internacional de sus catálogos, la importancia otorgada a las traducciones y la voluntad clara de publicar obras de autores jóvenes. A pesar de que el proyecto del Mall se alargó solamente hasta finales de los ochenta, su importancia en la historia de la edición y de la poesía es muy notable (destaca la atención a los detalles

² En su poética al libro de Joaquim Marco y Jaume Pont, *La nova poesia catalana* (Edicions 62, 1980), Marçal «convocaba a la plaza» los nombres de J. V. Foix, Ausiàs March, Joan Brossa, Baltassar Rosselló-Porcel, Joan Salvat Papasseit, Josep Carner, Federico García Lorca, Rosalía de Castro, Sylvia Plath y Clementina Arderiu.

de producción, el cuidado tipográfico y los vínculos con los artistas plásticos).³

El «grup del Mall» nos sirve para situar también el clima estético de la generación poética de Maria-Mercè Marçal, una generación no demasiado alejada de Pere Gimferrer, figura muy cercana al grupo y apenas unos cuantos años mayor. En cierto sentido, la renovación formalista que representa Gimferrer en las letras castellanas —atento al presente pero con las raíces hundidas en las fuentes más importantes y diversas de la tradición poética— es equiparable a la del grupo del Mall, tan pronto atentos a los trovadores y a las voces de J. V. Foix o Joan Brossa como acusados de formalistas por la corriente «realista».⁴ Una corriente que, si bien no fue tan contundente y definida como en el ámbito castellano, también actuó de marco opo- nente y tuvo de antólogo a Castellet.⁵

En ese periodo de efervescencia cultural, política y social que va de finales de los sesenta a principios de los ochenta —de «revuelta poética», por ponerlo en palabras de Vicenç Altaió y

³ Antoni Tàpies les recomendó el uso del característico papel de embalar para las sobrecubiertas y se encargó de dibujar el logo editorial. Joan-Pere Viladecans ilustró las cubiertas hasta 1982 y, en adelante, lo hicieron alternativa- mente, entre otros, artistas como Albert Ràfols-Casamada o Miquel Barceló.

⁴ La propia autora habla de este vínculo: «En principio me siento identifica- da con lo que sería la “generación poética de los 70”, a quienes hemos rei- vindicado el maestrazgo de Foix-Brossa, ¡se nos llamó *formalistas!*... Creo que nuestra aportación básica al panorama poético catalán fue en aquel momento la exigencia de un cierto rigor a la hora de escribir y el declararnos herederos de una actitud de investigación a partir de un fuerte vínculo con la propia tradición literaria, y de un conocimiento a fondo de la herramienta de trabajo, la lengua» (Julià 2010:40-41).

⁵ Nos referimos a *Veinte años de poesía española* (Seix Barral, 1960) y *Poe- sia catalana del segle xx* (Edicions 62, 1963), escrito junto a Joaquim Molas.

Julià Guillamon—, la voz de Marçal emerge de la mano del Premi Carles Riba de poesia, que ganó en el año 1976 con su primer libro, *Cau de llunes* (Proa, 1977). Desde entonces, y sin abandonar una clara posición feminista —«con ojos de mujer»—, Maria-Mercè Marçal lleva a cabo una obra literaria de relevancia indiscutible. Sus poemas exploran su existencia como mujer poeta, cuya subjetividad cuestiona la contingencia y la efectividad entre corporalidad e inscripción cultural, así como el entretorse de la poesía con la realidad y sus efectos simbólicos.

La obra que presentamos en este libro publica la traducción al castellano de dos poemarios, *Terra de Mai* (1982) y *Raó del cos* (2000) —*Tierra de Nunca* y *Razón del cuerpo*—, seguidos de sus textos originales en lengua catalana.

Dos libros con más de quince años de distancia cuya temática y estructura conforman una unidad y se alzan en un espacio y en un tiempo destacados dentro del corpus marçaliano. A pesar de la lejanía temporal que las separa, ambas obras tienen en común su condición pionera. Ambas muestran por primera vez en la historia de la literatura catalana dos temas que carecen de precedentes: la pasión amorosa y carnal vivida entre dos mujeres, en el caso de *Tierra de Nunca*, y el desarrollo de un cáncer, vivido de forma crítica y desnuda en *Razón del cuerpo*.

Las dos obras, además, representan posturas opuestas en su planteamiento compositivo. Por un lado, el desborde que provoca el ímpetu de la pasión se manifiesta en *Tierra de Nunca* a través del despliegue de imágenes eróticas que pueblan los poemas. Este exceso, sin embargo, está contenido por la marcada disciplina y el rigor estructural de la forma poética de la sextina, dando lugar a un canto de amor en el que la fuerza de Eros dialoga con el sistema patriarcal que a su vez lo dirige. Por su lado, *Razón del cuerpo*, escrito en verso libre, nos muestra el deseo contenido en los límites de la carne desde el terreno de la enfermedad. La posibilidad

de desintegración que conlleva la tensión del cuerpo enfermo parece estar contenida y contenerse en las palabras. La incertidumbre que provoca el peligro de desaparecer se da la mano con la posibilidad de reconfigurar el proceso de la enfermedad e incluso la muerte. Así, la escritura deviene un acto no de desintegración, sino de retorno: morir quizá no sea desaparecer, sino «desnacer», es decir, deshacer el nacimiento, volver al útero materno.

TIERRA DE NUNCA

Terra de Mai se publicó por primera vez en Valencia en septiembre de 1982, dentro de la colección «Papers Erosius» de Edicions El Cingle, un sello editorial que, de hecho, estaba vinculado en ese momento a Edicions del Mall y que, con el mismo espíritu, había empezado publicando una traducción al catalán de los poemas de John Donne. La composición de la cubierta contó expresamente con un dibujo del pintor Josep Uclés que remitía claramente al imaginario marçaliano.⁶

El libro apareció entre la claridad diáfana de una pasión vivida con total plenitud y el infortunio de su propio destino: la editorial cerró al día siguiente de la publicación y los ejemplares permanecieron en la oscuridad de un almacén, fuera de circulación por no haberse podido distribuir.

Como todos los libros de la autora, este nació de la dialéctica entre la experiencia vital y la poesía. Para Maria-Mercè Marçal el acto de escribir revela la función de la poesía conectada al ejercicio poético como el mecanismo que provoca el acto original de la creación. El vértigo de la escritura en este tránsito se nos re-

⁶ Es de justicia decir, sin embargo, que dicha ilustración no está acreditada en ningún lugar del libro.

vela en el libro en su momento más puro, marcando asimismo un punto y aparte no sólo en el conjunto de la obra marçaliana sino en la continuidad de la tradición poética catalana del siglo xx. La propia autora comenta en un cuestionario de 1995: «*Terra de Mai*, significa, por mi parte, una primera incursión con las palabras en el territorio silenciado del amor entre mujeres». ⁷ Las quince sextinas que componen el libro —un número establecido por la propia editorial— no solamente participaban de la voluntad de explorar, modernizándolas, las formas de la tradición catalana aprovechándose del rigor formal adquirido ya en sus años de estudiante de lenguas clásicas; también, como explica Melissa McCarron (2013), «su provocadora apropiación de esta forma poética es representativa de la práctica feminista de mencionar el canon, porque efectúa una afirmación del dominio canónico masculino, no solamente sobre la literatura, sino sobre las mujeres».

Compuesto en 1981, la forma y el contenido poéticos de *Tierra de Nunca* se combinan con la intensidad propia de la relación apasionada que la poeta vivió en Ibiza durante el mes de septiembre de 1981 con su compañera de activismo feminista Mai Cobos Álvarez, con cuyo nombre propio (Mai, en catalán, significa *nunca*) se construye un juego de sentidos a lo largo de la obra, empezando por el título, que remite a un lugar de posibilidad y de negación. Sin embargo, a pesar de la fuerza y el impulso de esta pasión primigenia movida por el cuerpo presente de la amada, *Tierra de Nunca* abrió un espacio que la propia poeta denominó «la habitación oscura», la habitación que permanece

⁷ Sin demasiado éxito —y con bastante escarnio— la poeta catalana Ana María Moix ya había problematizado el tema del género en sus poemarios en castellano una década antes, pero su aportación se había quedado en el ámbito de lo simbólico discursivo, muy lejos del tratamiento erótico de Marçal.

escondida, «incrustada en la ciudad, dispersada, difundida por doquier, la amplia habitación oscura, opaca, casi siempre invisible del amor entre mujeres» (*Sota el signe del drac*, p. 32).

Quizá la oscuridad de esta experiencia fue determinante para que el libro navegara entre el silencio y la invisibilidad temática que lo encarna. La propia Marçal calificó el libro de «desafortunado en muchos aspectos, y, en concreto, en su difusión». Aun así, la autora, en su propósito poético de ordenar el caos a través de la escritura de las experiencias todavía por decir, quiso incluir posteriormente las quince composiciones en el libro *La germana, l'estrangera* (Edicions del Mall, 1985) puesto que, como ella misma asevera en la nota preliminar, la obra «me parecería incompleta sin las sextinas, que le hacen de pórtico».⁸

El periplo de infortunios de esta *tierra del nunca* no se limita únicamente a la distribución del libro, sino a cierta intención por parte de la crítica de ignorar la temática de quien por aquel entonces era ya la autora celebrada de un «bestseller feminista» (Julià 2017:186). Aunque la propia Marçal era consciente de ello, no pudo evitar que el libro quedara aislado del resto de su obra en todos sus aspectos: estructurales, temáticos y conceptuales. Ya en su única novela, sobre la poeta Renée Vivien, la autora había dicho:

Yo ya había publicado un par de libros de poesía donde salía el tema lésbico. Pero el mundo de la poesía tiene un punto de ambigüedad y las

⁸ *Sister outsider* (que podemos traducir como ‘La hermana, la extranjera’) es, precisamente, el título de la importantísima colección de ensayos que la escritora y activista neoyorquina Audre Lorde había publicado tan sólo un año antes, en 1984. Un nombre más de un destacado parentesco—Luce Irigaray, Adrienne Rich o Djuna Barnes— que, como afirma Mercè Ibarz, Marçal «buscaba en forma de madres/tías/hermanas espirituales y conceptuales» (*Sota el signe del drac*, p. 9).

lecturas que se habían hecho desde la crítica nunca habían destacado el tema. Ni se había hecho alusión [...] ha habido como una voluntad de proteger mi reputación, una cosa muy rara. (Galarza 1995:20)

Quizá este desinterés se debiera a factores lingüísticos y poéticos. No hay una sola palabra en las quince sextinas que informe al lector con absoluta claridad de que el ser amado de los poemas es una mujer. No hay marcas de género. Los versos están poblados de palabras femeninas, pero ninguna explícita al lector que está siendo testigo del primer encuentro amoroso entre dos mujeres en la historia de la literatura catalana. Marçal, en una carta escrita a Jean-Paul Goujon, biógrafo de la poeta Renée Vivien y con quien mantuvo comunicación durante los últimos años de su vida, explica este hecho: «Es cierto que no hay femeninos plurales ni otros indicios gramaticales que expliciten el sexo del otro. De entrada, eso fue espontáneo —incluso inconsciente— en casi todos los poemas» (*El senyal de la pèrdua*, p. 93). Según Marçal le explica a Goujon, hay solamente dos excepciones. Una se encuentra en el poema *Laberinto*, donde un verso habla de «brujas sin casa». En todo caso, este plural no revela la condición sexual de la amada. La otra se encuentra en el poema *La migaja de la fiesta*, pero no consta en la versión final. El cambio se debe, continúa Marçal, no a un ejercicio de autocensura sino a un profundo deseo de plenitud o de utopía que se hubiera frustrado al haber hecho patente el sexo del ser amado. En sus propias palabras: «en el “paraíso” no hay sexos, o quizá tengamos todos los sexos de la tierra, del cielo y del infierno...» (p. 94).

La fuerza vertiginosa con la que Marçal se lanzó al ejercicio de la sextina para narrar poéticamente esta experiencia concede a *Tierra de Nunca* el privilegio del cuerpo, el cual se convierte en fuente principal de la acción poética y de su significación simbólica: «Tú y yo y la tierra que llamamos sexo». Esta pasión carnal

aparece con la intensidad que desata el encuentro entre la poeta y su amada y en su capacidad, desde el zenit de su expresión, de producir nuevos significados. El cuerpo habla, escucha, siente, hace desaparecer la «brida» y, con ella, el secreto grita, desintegrándose el silencio entre ambos cuerpos, pero aún el tránsito hacia la luz queda limitado al susurro del angosto camino del sexo: «¡Qué secreto de desfiladero! Nuestros sexos, / amor, son dos bocas».

¿Cómo el cuerpo en su manifestación más instintiva se nos ofrece como fuente epistemológica de creación y transformación de significados? En su tratado *Las pasiones del alma* (1649), René Descartes explora el concepto de pasión en referencia a la acción, y nos dice lo siguiente: «una Pasión respecto al sujeto a quien le ocurre, y una Acción respecto a aquel que hace que ocurra. Por lo tanto, aunque el agente y el paciente son con frecuencia bastante diferentes, la Acción y la Pasión son siempre una misma cosa, que tiene dos nombres diferentes de acuerdo con los dos diferentes sujetos a los que les ocurre». Ciertamente en *Tierra de Nunca* se produce la identificación completa entre acción y pasión. Sin embargo, el agente y el paciente no son diferentes, sino idénticos. Esta fuerza se activa con la presencia del cuerpo que dirige el yo hacia la amada. El encuentro de los cuerpos en las sextinas se configura como el espacio en el que el deseo erótico se convierte en punto de partida y de destino. El deseo habla de forma directa y conduce a la otra hacia el yo mediante el exceso que sólo la pasión puede desencadenar. *Tierra de Nunca* es, en palabras de Marçal, «la expresión más clara del deseo. Los poemas anteriores quizá eran más contenidos, como si hablara de un deseo que no se desbordaba. Tal vez sea una cuestión de pasión» (Nadal 1989:27).

El deseo reside en el centro del acto poético en su forma más esencial. La fascinación para con su amada conduce a la poeta

hacia un ejercicio de recreación y por tanto de trascendencia del yo. Marçal escribe el deseo que siente por Mai y esta, como reflejada en un espejo, le devuelve su propia imagen; de esta manera, escribir el cuerpo de Mai es escribir su propio cuerpo. Así, en la *Sextina de los seis sentidos* la poeta encuentra en la amada el «otro sentido» que llevará ambos cuerpos a una fusión completa, lo cual ocurrirá en la sextina siguiente, *Mai*:

Nunca y espejo, vivos en plato de plata,
ofrendas al fuego de mi desierto voraz,
rompen en los labios y en muelles de tormenta
y ruedan por el risco del deseo

La progresión de este encuentro intensifica el trazo de un camino integral donde la carne y el alma, el interior y el exterior, lo limitado y lo ilimitado navegan hacia una unidad completa. La fusión entre la poeta y su amada resulta de la unión de sus cuerpos y de la fuerza que impulsa esta unión para que se cumpla. Siendo así, la poeta y su amada se convierten en «un solo nombre» y en «un solo cuerpo». La comunión entre ambas es factible desde el momento en el que se encuentran en todas las posibles dimensiones de su ser, otorgando a la poesía la responsabilidad de establecer ese espacio performativo.

El cuerpo de la amada es la llave que abre las puertas a esta nueva dimensión, de la intimidad a la representación, de lo privado a lo público. Este efecto es visible en la sextina *Solsticio*, donde la combinación de las palabras rima de cada verso —bocas, musgo, viva, abierta, brida, sexos— establece un diálogo corpóreo. La imagen de la boca, identificada en el poema con la imagen del sexo, actúa como metáfora que reproduce la conversación en su completa fluidez. Dicho cuerpo no sólo es capaz de llegar a la fusión, sino que también provoca una ruptura.

Los cuerpos de Mai y de Marçal se revelan al lector en un movimiento cuyo exceso desencadena imágenes de violencia y destrucción. Esta violencia pone de manifiesto la voluntad de Marçal de romper con las formas previas de encontrar al otro. El deseo de la poeta, a través del erotismo primordial que conecta cuerpo y acción, aparece como impulso que genera el cambio en forma de «voces de deseo [que] le dan la vuelta al aire». El camino abrupto, adusto y rocoso del amor entre los sujetos sigue un periplo marcado y perfectamente trazado en la rígida y exacta estructura de la sextina, desafiada y desbordada por la activa polisemia, que actúa, en su labilidad, siguiendo a Paul Preciado, como «tecnología de producción de subjetividad».

La dirección y el exceso que generan el deseo, el pulso y el ritmo del cuerpo, van de la mano de la repetición esquemática de las palabras y las imágenes en la sextina, creando un tempo único en una multiplicación de significados. La combinatoria limitada de las seis palabras que siguen el patrón específico y diferente en cada estrofa carga el deseo de una progresión continua que produce la epifanía del espacio poético como lugar donde el cuerpo es inseparable del lenguaje y el lenguaje indesligable del deseo:⁹

[*Terra de Mai* salió] de aquella fuerza vital y, a la vez, (auto)destructiva, de aquella intensidad y aquel impulso temerario, quizá de aquel deseo de una plenitud totalmente imposible —excepto, a lo mejor, en las palabras, por un instante, muy breve por otro lado. (*El senyal de la pèrdua*, p. 86)

⁹ Ese lenguaje *erotizado* y, por lo tanto, *deseante* es el propio de la *epifanía*. Como explica Giorgio Agamben en *Teología y lenguaje* (2012), el lenguaje epifánico no está en relación con la realidad de lo que ya es, describiéndolo, sino con la que desea ser, con la manifestación de ese deseo y su transferencia a la realidad mediante el lenguaje creativo.

El deseo, manifestado en los cuerpos de las amantes, eróticos y erotizantes, se convierte en la fuerza que precipita el acto de la creación, invocando ese papel mitocrítico que en la *Teogonía* de Hesíodo ostenta Eros como principio cosmológico creativo. De este modo, el elemento desencadenante de *Tierra de Nunca* no está localizado en el objeto de deseo sino en la idea de un sujeto deseante y en las posibilidades profundamente transformadoras que, como hemos dicho, este deseo genera; una tierra de significados concebidos en la comunión erótica con el otro, desde una efímera e intensa utopía, más allá de la piel.

RAZÓN DEL CUERPO

Raó del cos fue originalmente publicado por la editorial Empúries, uno de los sellos de Edicions 62, en marzo del año 2000, dos años después de la muerte de Marçal debida a un cáncer de mama. La edición, con prólogo de Pere Gimferrer, estuvo al cuidado de la escritora Lluïsa Julià —especialista en literatura escrita por mujeres y biógrafa de Marçal—,¹⁰ quien hizo el trabajo de edición póstuma de un libro que recoge los textos poéticos en los que la poeta había estado trabajando durante los últimos años de su vida.

Los poemas recogidos en *Razón del cuerpo* proceden en su mayoría de un documento del ordenador de la poeta, y estaban destinados a concursar en forma de obra en el certamen de los Jocs Florals de 1998, cosa que no sucedió debido a la muerte de la autora ese mismo verano. El contenido, el orden y la estructura del libro obedecen al trabajo de Julià. Como ella misma

¹⁰ *Maria-Mercè Marçal. Una vida*, Barcelona, Galàxia Gutenberg, 2017.

cuenta en la nota a la edición,¹¹ la incorporación de otras composiciones sigue una serie de caminos que la autora había ido trazando ya en los últimos años, de tal modo que para nada estamos ante un libro «misceláneo ni antológico». Muy al contrario, los materiales finales estaban consignados ya con años de antelación en un primer proyecto en dos libros: *Llibre de Maria* (relativo al espacio simbólico de la madre; María era el nombre de su madre) y *Raó del cos* (una exploración de lo corporal como vehículo de conocimiento del mundo). Si acaso hay un texto que *destaca* en el conjunto, sin duda es el poema final, un caligrama con el que la autora quiso denunciar en 1995 y desde dentro la institución poética catalana, aprovechando que se conmemoraba en el Palau de la Música Catalana el vigesimoquinto aniversario del importantísimo recital Price de 1970, pues de los veinte poetas invitados a leer en la efeméride, solamente dos eran mujeres: Marta Pessarrodona y la propia autora.¹² En suma, por ser *Razón del cuerpo* un compuesto de proyectos que Marçal no llegó a cerrar, al compararlo con el resto de su obra poética podemos decir que se trata de un libro abierto, que plantea un viaje inconcluso.

El conjunto poético que el lector se encuentra en *Razón del cuerpo* navega poéticamente en torno a dos cicatrices: la que deja en el sujeto la experiencia del cáncer de mama, y la de la carencia de *matría* en la cultura heteropatriarcal. Entender el espacio simbólico que le hemos dado a la madre tal vez sea entender el que le damos al cuerpo. Las teóricas feministas llevan décadas

¹¹ En lugar de transcribir en nuestro libro la nota, hemos apuntado brevemente sus circunstancias por considerar que el texto de la editora —aunque imprescindible— es consustancial a la edición de *Empúries*.

¹² El cineasta Pere Portabella documentó clandestinamente el acto en su película *Poetas catalanes*.

estudiando esto: dentro del pensamiento binario que estructura la mente occidental, tanto la madre como el cuerpo se significan desde el exilio al lado *débil* y *oscuro* de una moneda de dos caras. La sociedad occidental —escribe Elizabeth Grosz en *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (1994)— está marcada por una profunda somatofobia que separa cuerpo y razón, entendiendo el primero como un instrumento imperfecto para la segunda. Cuando el proyecto de lo humano es el del perfeccionamiento de una razón moderna, exacta, totalizadora, el cuerpo vulnerable y necesitado de lo maternal *se exilia*. Y decir que se exilia sea tal vez decir que tanto cuerpo como matría se mantienen impronunciables en los espacios claros de la razón masculina. Su fuerza y sus potencias caen en un punto ciego: la oscuridad de lo animal, de la *sinrazón*. En tensión con lo anterior, la *razón* del cuerpo se ofrece como reflexión sobre otras formas posibles de experiencia y conocimiento basadas en la aceptación de la vida como materialidad fluctuante, sensible al cambio. Marçal indaga en la subjetividad como corporalidad vulnerable, necesitada de que otras como ella sean capaces de desear, pero también de cuidar. Así, la matría, orden simbólico de la madre, se reivindica como ese otro reprimido por las culturas de Occidente, que proyectan al individuo *sano* como autónomo y capaz.

En las sociedades construidas en torno a una idea de superación de lo animal hacia lo civilizado, del ser humano versus la naturaleza, la madre es un recordatorio incómodo de nuestra propia vulnerabilidad. En la palabra del día a día, exiliamos al silencio la experiencia de un cuerpo abierto al *desorden*, conectado a los fluidos que la sociedad *abyecta*: la sangre, la orina, las heces.

Te he negado
madre
tres veces

y cien.
Y ningún gallo cantaba
afuera.
Son ciegas, sordas, mudas
nuestras traiciones.
Y la derrota.

Como ya articularan de diversas formas Julia Kristeva en *Black Sun: Depression and Melancholia* (1989) y Jacqueline Rose en *Mothers: An Essay on Love and Cruelty* (2018), desde una perspectiva informada por el psicoanálisis, el sujeto occidental, en su deseo de limpieza, orden y solidez, se funda en el acto de negación de lo materno. Marçal reconoce esta negación y la toma como punto de partida para abrir otras posibilidades de significación y posicionamiento del deseo.

En la conferencia leída en el acto Record de Maria-Mercè Marçal, Vicent Alonso destaca la claridad con la que Marçal expresa que la escritura es una forma de ordenación del caos. Pero una organización que no implica un orden conceptual: «En algún sentido, la poesía de Marçal es la crónica de las sucesivas iluminaciones del caos, de los sucesivos esbozos de soluciones a los problemas centrales de su biografía» (Alonso 2010:139). En *Elogi del drac*, texto del pregón que la autora pronunció en 1996 en el Ateneu Barcelonès para celebrar el Día del llibre, Marçal hace referencia a las culturas occidentales como aquellas que se esfuerzan por reprimir a sus otros, todo aquello que no responde a sus ideales de orden y razón heteropatriarcal:

Porque el dragón es, para mí, la imagen de todo aquello que está excluido, y aquello que está excluido retorna en forma de amenaza, de fuerza oscura, de enemigo. Todo proceso civilizador excluye y limita su dominio sobre la naturaleza, y sobre las más diversas facetas de la experiencia, su control sobre los impulsos primarios de vida y de muerte com-

porta el exilio más allá de la consciencia y del lenguaje de aquello que es negado, e implica, por tanto, sufrimiento soterrado, pasión. Y todo aquello que queda fuera, irreductiblemente otro y desconocido, es asociado a las fuerzas del mal. El dragón es el poder terrible de aquello que en nosotros queda de lo que queda excluido. El escritor, la escritora, se encara, a menudo de forma sesgada y oblicua, con las palabras y, a veces, consigue que el monstruo hable [...]. (*Sota el signe del drac*, p. 37)

El cuerpo sexuado y deseante, en su búsqueda de la satisfacción, en su viaje simbólico y su capacidad autopoietica, en su inestabilidad e impredecibilidad, ocupa también el lugar del dragón. «Más allá hay dragones» se leía en los mapas antiguos, como marca de los territorios no conocidos ni conquistados. El espacio del dragón es el que se resiste a la conquista, a la comprensión y, por lo tanto, a la conquista discursiva. Como sabía Marçal, Freud se refirió a la sexualidad femenina como aquel «continente oscuro»: espacio incierto, impredecible, cuyo funcionamiento excede cualquier línea de interpretación que se pueda arrojar sobre él. *Razón del cuerpo* se reapropia de la oscuridad del cuerpo *mujer*, sexuado y enfermo, para atender a su voz, su potencia creativa. En los poemas posteriores al diagnóstico del cáncer que recoge *Razón del cuerpo*, la oscuridad del cuerpo enfermo aparece al mismo tiempo como razón de conflicto y como realidad apasionada, productiva y liminal, agente de *poiesis*.

En el libro *El senyal de la pèrdua: Escrits inèdits dels últims anys*, publicado en 2014 por la editorial Empúries, se recoge un dietario en el que Marçal registró su experiencia de la enfermedad desde su diagnóstico en 1996 hasta poco antes de su muerte en julio de 1998. Junto al dietario y las muestras de su correspondencia con Jean-Paul Goujon, en el libro se incluyen también borradores de poemas que se encontraban en la misma pequeña libreta que recogía el dietario, y que se incorporaron posteriormente a este libro póstumo. En su correspondencia con Goujon,

Marçal comunica los impactos del cáncer y describe un deseo de vivir el presente del cuerpo como espacio de posibilidad.¹³ El cuerpo enfermo es —¿paradójicamente?— el lugar único, condición para que la escritora pueda experimentar la vida:

Es curioso: he sentido una especie de alienación en relación con mi cuerpo, como si fuera un extraño. Y, por otro lado, mi cuerpo se convierte, a veces, en sinónimo de vida, es decir, todas mis posibilidades de vivir están aquí, en este cuerpo que no consigo dominar, que se ha descontrolado y que quiere decirme... ¿qué? Estoy convencida de que descodificar este mensaje puede ayudarme mucho a recuperarme. (*El signal de la pèrdua*, p. 180)

El deseo de tener un cuerpo *dominado* que responda a la proyección de una voluntad, se mantiene presente en la experiencia de la enfermedad. También la idea de la *descodificación* como herramienta para lograr una *comprensión* sanadora. Pero la razón del cuerpo tal vez no conozca códigos, sino ritmos; lo que comparte con la escritura poética es la lógica extraña de la intensidad y el ritmo.

¿Es posible una reconciliación con la experiencia caótica del cuerpo cuando esta corresponde a los momentos de pérdida de control sobre los estados llamados de salud? En la experiencia del cáncer, a la percepción del propio cuerpo se le impone la lente mediana del discurso médico. Así, el cuerpo diagnosticado es un

¹³ El profesor Jean-Paul Goujon compartía con Marçal la fascinación por la vida y la obra de la poeta sáfica Renée Vivien, que amó y escribió en el París de principios del siglo xx. Para la elaboración de su novela sobre Vivien, Marçal tuvo en cuenta el trabajo de Goujon, especialmente la biografía sobre la vida de la poeta, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses : Vie de Renée Vivien*, que el francés publica en 1986.

cuerpo que se significa desde lo liminal o —incluso— terminal. El nuevo discurso que organiza la experiencia del propio cuerpo en torno a la idea sociocultural del cáncer entra en competencia con los anteriores sentidos del yo. La imagen corporal, la proyección del yo imaginado, recibe un impacto que hace que el propio sujeto, tras el diagnóstico, pierda la estabilidad de su imagen corporal, experimente el cuerpo como algo revolucionado, caótico, *enemigo*, y comience un luto por sí mismo. Marçal registra este proceso de luto por la propia vida en su dietario, donde, como consecuencia de las primeras sospechas y del diagnóstico, anticipa el momento de su muerte, aún sin conocer cómo sería la evolución de su enfermedad. Tal vez la muerte sea irrepresentable —por ser precisamente inimaginable en su dimensión real—, pero, como han dejado escrito algunas voces, especialmente Susan Sontag en *Illness As Metaphor* (2002); el cáncer, en su proyección social, sí es un estado del cuerpo plagado de metáforas. Tras el momento de caos, el discurso sobre la enfermedad resignifica el cuerpo diagnosticado.

Podría entonces el silencio ocupar el lugar de ese ruido cultural que se asocia al miedo a la enfermedad, pero en *Razón del cuerpo* Marçal elige la abundancia que trae consigo la escritura. Entre esas tensiones, la poesía versolibrista navega y encuentra modos de relación y significación posibles. El sujeto enfermo en el momento de la escritura es sólo un cuerpo conectado a su práctica, viviendo otro de sus múltiples modos, de sus devenires. Por unos momentos, el ritmo de la vida y el ritmo de la escritura se ensamblan para armar un tejido continuo, que se ofrece como soporte a la escribiente antes enfrentada al abismo de la significación en la experiencia del miedo a la propia *desintegración* en la enfermedad y la muerte.¹⁴

¹⁴ Cómo eliminar este miedo que devora nuestra capacidad de vivir plenamente el milagro —por ejemplo el milagro de estar viva hoy, aquí (*El senyal de la pèrdua*, p. 66).

Entregándose al ejercicio de la exploración de aquello que ocurre fuera del binarismo de lo sano y lo enfermo, Marçal toma el control de lo simbólico, propone un ritmo y organiza su experiencia en torno a él:

Sagrada obscenidad
del cuerpo
tocado por la promesa
de la muerte:
intocable
como un paria
o como la huella
de un dios ausente.
Sé sacrílega
y devuélvele
la cualidad humilde
de los cuerpos vivos.

El poema recogido en *Razón del cuerpo* nos remite a la carta a Goujon anteriormente citada, que se envía el 13 de noviembre de 1997, el día de su cuadragésimo quinto cumpleaños. En la carta, Marçal habla de la relación con su propio cuerpo después del desequilibrio que causa un diagnóstico, y habla de él en términos de espacio mediado por fantasías aterradoras. También menciona una sensación de disociación que, incluso, le produce miedo al tacto y al contacto. Los versos citados más arriba identifican la estructura de pensamiento que exilia el cuerpo enfermo al estrato social más bajo, para convertirlo en *intocable*, en *paria*. Frente al juego aterrador de significaciones que afectan a su vida, el poema devuelve a la escribiente su materialidad *humilde*, pero también su agencia; suspende la ansiedad paralizante, convierte a la creyente en *sacrílega*. En ese otro ritmo de la escritura —más pausado, sostenido, que el de la angustia— la escribiente

es casi capaz de todo, hasta de observar la propia vida con una distancia que le permite fantasear con la imagen del abandono, del dejar ir:

Nada te será arrebatado: vendrá tan sólo
el instante de abrir
dócilmente la mano
y liberar
la memoria del agua
para reencontrar agua
de alta mar.

Noelia Díaz Vicedo y Sara Torres

REFERENCIAS

- ALONSO, Vicent (2010), «Maria-Mercè Marçal o les raons de la literatura», en *Reduccions: revista de poesia*, 97.
- GALARZA, Josep (1995), «Parlant amb Maria-Mercè Marçal», en *Revista Lambda*, 23.
- JULIÀ, Lluïsa (2010), «De Brossa als trobadors i a Ausiàs March. Maria-Mercè Marçal, el diàleg amb la pròpia tradició», en *II Jornades Marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*, Fundació Maria-Mercè Marçal, Barcelona.
- , (2017), *Maria-Mercè Marçal. Una vida*, Galàxia Gutenberg, Barcelona.
- MARÇAL, Maria-Mercè, (2000), *Raó del cos*, Barcelona, Empúries.
- , (2004), *Sota el signe del drac: Proses 1985-1997*, edició de Mercè Ibarz, Proa, Barcelona.
- , (2014), *El senyal de la pèrdua: escrits inèdits dels últims anys*, Empúries, Barcelona.
- MCCARRON, Melissa (2013), «Terra de mai (1982)», *Visat*, 16.
- NADAL, Marta (1989), «Maria-Mercè Marçal. Els confins de la identitat», *Serra d'Or*, 352.

SOBRE ESTA EDICIÓN

Tanto para la traducción como para la edición de las obras hemos utilizado la reciente y rigurosísima versión de *Llengua abolida. Poesia completa 1973-1998* (Labutxaca, 2017), al cuidado de Jordi Cornudella. Hemos consultado también durante todo el proceso tanto las primeras ediciones de *Terra de Mai* (El Cingle, 1982) y *Raó del cos* (Empúries, 2000), como las consolidaciones del primer poemario en *La germana, l'estrangera* (Edicions del Mall, 1985) y en *Llengua abolida (1973-1988)* (Poesia 314, 2000).

Traductora y editores hemos sido conscientes, como comenta Luisa Cotoner en un artículo sobre la traducción de Maria-Mercè Marçal al castellano, de las dificultades de «girar los poemas» a una lengua con un «paradigma fónico» muy distinto. Esta condición es especialmente insalvable en el caso de las sextinas de *Terra de Mai*, de ahí que hayamos optado por ignorar el cómputo silábico particular de la estrofa, que en el caso de la autora, además, es polimétrico.

Frente a ello, hemos desestimado soluciones métricas que podrían equiparar ambos idiomas —haber usado, por ejemplo, el alejandrino—, porque nos parecía que, a fin de cuentas, salvábamos una cosa y desechábamos otra, obligándonos a efectuar ulteriores transformaciones léxicas y gramaticales. Hemos preferido, en cambio, enfocar los esfuerzos en la literalidad de las *palabras rima* para no perder sus juegos polisémicos. En este caso, la polisemia a final de verso sobrepasa lo lúdico y es fundamental para poner simbólicamente en jaque las instancias canónicas que, por repetición y desvío, la autora convoca y desautori-

za. Esto es, la palabra rima de la sextina marçaliana cumple una función menos retórica que performativa. Por lo tanto, esencial.

Podemos decir que hemos cumplido casi por completo con este objetivo. Las veces que, por insuficiencia o imposibilidad, no hemos logrado mantener las palabras rima iguales a sí mismas, hemos empleado la figura del *metaplasmo*, esto es, la posibilidad retórica de añadir o suprimir letras a la palabra rima; cosa que hemos hecho solamente al principio del término (*prótesis*) o en su posición interior (*síncopa*).

También dejamos constancia de que hemos decidido no incluir en *Raó del cos* —por no estar a nuestro alcance, y como viene siendo habitual en las ediciones en catalán— la reproducción de un aguafuerte de Francesc Estivill procedente de su serie *Obrir dòcilment la mà* (1998) ni la fotografía de Toni Vidal de su exposición *Vestits de ceba* (1996), que sí aparecen en la primera edición. Tampoco así la radiografía conceptual de Meret Oppenheim.

Queremos, por último, agradecer a Sara Torres sus aportaciones argumentativas para el apartado del prólogo que trata de *Razón del cuerpo*, procedentes de su propia investigación académica, y sus sucesivas lecturas de la traducción de Noelia conforme esta iba tomando cuerpo. Agradecemos también a Lluïsa Julià su generosa ayuda para esclarecer algunos puntos oscuros de los poemas.

Los editores

TIERRA DE NUNCA

¡Amor de Siempre, amor de Nunca!

FEDERICO GARCÍA LORCA

Que saisir sinon qui s'échappe,
Que voir sinon qui s'obscurcit...?

YVES BONNEFOY

... conèixer-te en el que m'és fosc de Tu.

CARLES RIBA

ADVERTENCIA

Estas sextinas le deben más al espíritu con el que Joan Brossa se ha lanzado a la investigación sobre las posibilidades de la estrofa, que no al propio Arnaut Daniel, a quien, no obstante, quiero rendir homenaje.

He prescindido, conscientemente, de algunas convenciones, a mi parecer secundarias, de la sextina medieval (por ejemplo, la obligatoriedad del final en palabra llana o la preferencia por que las palabras rima sean sustantivos...) y me he quedado con aquello que creo esencial y que hace que la sextina vaya más allá de un puro ejercicio de ingenio: la estructura recurrente, cíclica, que hace progresar el poema con un constante retorno y replanteamiento de sus términos iniciales. Y, por otro lado, el estímulo lúdico que ofrece la combinatoria de las palabras clave en contextos diferentes y, por tanto, la multiplicación de sus connotaciones.

Además, en algunos casos, he añadido otras convenciones (rima, polimetría, polisemia...) que, no hace falta decirlo, quedan subordinadas a esta estructura básica.

SEXTINA-ESPEJO

Ningún fuego se enrama como tú en la tierra,
dentro del espacio atónito de mi sexo
donde se yergue el anhelo contra la ruina.
Lejos de los contornos que define la espada
la sombra y el azar se abrazan y crece la hora
pegada a la raíz de este gran árbol.

Pegada a la raíz de este gran árbol,
ningún fuego se enrama como yo en la tierra.
La sombra y el azar se abrazan y crece la hora
dentro del espacio atónito de tu sexo,
lejos de los contornos que define la espada,
donde se yergue el ansia contra la ruina.

Me visto de no, contra la ruina.
Me visto de sí y afirmo el árbol.
Reniego viejos confines que cierra la espada
y, en el seno de la revuelta de la tierra,
convocando todos los verdes en tu sexo,
reafirmo el estallido urgente de la hora.

Reafirmas el estallido urgente de la hora.
Te vistes de no contra la ruina.
Convocando todos los verdes en mi sexo,
te vistes de sí y afirmas el árbol.
Y, en el seno de la revuelta de la tierra,
reniegas viejos confines que cierra la espada.

El amor es una danza sin espada
cuando ningún reloj marca la hora.
En el manantial del día y de la tierra
se alza, mayal, la luna sobre la ruina.
Me escribes el nombre en la corteza del árbol
entre dos luces, en el arenal de mi sexo.

Entre dos luces, en el arenal de tu sexo
el amor es una danza sin espada.
Te escribo el nombre en la corteza del árbol
cuando ningún reloj marca la hora.
Se alza, mayal, la luna sobre la ruina
en el manantial del día y de la tierra.

Tú y yo y la tierra que llamamos sexo
enterramos la ruina y herimos el corazón de la espada.
Triunfa la hora entre la sal del árbol.

SOLSTICIO

Tu sexo y el mío son dos bocas.
¡No oyes qué beso de rocío sobre el musgo!
¡Qué mordisco con resplandor de almendra viva!
¡Qué acento, con relente de garganta abierta!
¡Qué baile, pequeñas lenguas sin brida!
¡Qué secreto de desfiladero! Nuestros sexos,

amor, son dos bocas. Y dos sexos
nos laten ahora en el lugar de las bocas.
Enterrado el espanto, fundido el eco de la brida
que domaba la danza del musgo,
de par en par tenemos la playa abierta:
varemos el deseo de espuma viva.

Tu sexo y mi boca viva,
a raudales, trenzados como si fueran dos sexos,
entremezclan licores de fruta abierta
y se vuelven, en pleno desvarío, bocas.
Bocas, corales en laguna de musgo
donde la hora apacienta el azar y pierde la brida.

Estamos donde la hora y el azar pierden la brida,
donde, a caballo de la marea viva,
se deslizan sin velamen, por los surcos de musgo,
mi sexo y tu boca: sexos
en medio del rostro y en la entropierna, bocas.
Es todo un desplome de sal abierta.

Castillos de mar en fiesta, a noche abierta
borran signos y entregan la brida
de todo a la locura de las bocas.
Cualquier hoja muerta se torna viva
bajo el claro sol que nos da luz negra a los sexos
y pinta de carmín llamas de musgo.

¡Que todo arda en un torrente de musgo
y nos amase nuestra savia abierta!
¡Que se haga el solsticio en nuestros sexos,
que el corazón transforme en lluvia toda brida!
¡Que estallen los bancales en sazón viva!
¡Que los bosques florezcan en miles de bocas!

¡Y que las bocas hagan que del musgo
la carne arraigue, viva, como la piel abierta
sin brida en el espejo de nuestros sexos!